Domingo 26 de setiembre de 1993

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

HUMOR POLITICO

La historia del humor político en la Argentina es más larga que la del país: comenzó en 1802, cuando el Telégrafo Mercantil publicó un soneto satírico sobre el virrey Joaquín del Pino. La tradición es rica –sólo entre los medios gráficos pueden citarse hitos como "El mosquito", "Caras y Caretas", "P.B.T.", "4 Patas", "Satiricón" o "Humor"– y un humorista, Jorge Palacio (Faruk), la ordenó en una "Crónica del humor político en Argentina", que Sudamericana distribuirá a comienzos de octubre, cuando Ediciones de la Flor publique a su vez los "Chistes de Carlitos" de Rudy. En las páginas 2 y 3, Gabriela Acher, Andrés Cascioli, Fernando Di Giovanni, Roberto Fontanarrosa, Jorge Guinzburg, Daniel Paz, Miguel Rep, Hermenegildo Sábat, Jorge Schussheim y Santiago Varela opinan sobre ese derecho inalienable del ciudadano: la risa.



CON DEMOCRACIA SE RIE

THE BUENOS AIRES REVIEW **Miguel Briante,** *una entrevista de Nora Domínguez* 6/7

Un relato de la posmodernidad, *por Gianni Vattimo* 8



LA ACTUALIDAD POLITICA Y EL HUMOR

Es preferible reír que llorar



Con la excusa de la publicación de "Crónicas del humor político en Argentina", de Jorge Palacio (Faruk) y "Chistes de Carlitos", de Rudy, en octubre, Primer Plano convocó a diez humoristas de distintos medios para que contaran cómo hacer reír con la actualidad y la política, temas que cuando no están en los antípodas del humor le hacen competencia.

GABRIELA ACHER
Actriz y humorista, creadora del recordado programa "Hagamos el humor" y autora del libro *La guerra de los sexos está por acabar*.

El humor tiene por sentido la liberación de algo doloroso, y si tiene sentido es porque es un escape de la energía. Produce –tanto en el que lo escucha como en el que lo hace– una sensación de liberación. En el caso del humor político, su sentido específico es desinflar lo que está demasiado inflado y suavizar o aceitar algunos temas que no se podrían tocar de otra manera, o que –por lo menos– de otra manera serían excesivamente ríspidos. Por lo tanto, el humor político tiene por sentido el de acercar los temas, volverlos tratables.

Yo hago humor político. La crítica y la puesta en ridículo del machismo con las que hago humor son, sin duda, políticas. No porque me proponga con eso *hacer política*, sino porque mi humor se trata de una ideología fuertemente arraigada y –a mi juicio– equivocada, fruto de la represión. Y no la veo solamente equivocada sino también ridícula, signo blanco del humor, algo totalmente arcaico.

ANDRES CASCIOLI
Caricaturista y director de la revista *Humor*.

¿Tendrá el humor político una función? Para mí es, sobre todo, un espacio a ocupar. Cuando uno decide en momentos de su vida ocupar espacios, aparecen estos huecos. En mi caso, cuando era diseñador gráfico me surgió la posibilidad de hacer caricatura política, y decidí aceptarla. Más tarde descubrí que era realmente interesante, que en la caricatura política se maneja un código, se pueden decir cosas, se puede protestar.

Con el humor político se aprende a ver las cosas más desde adentro. No hago siempre igual a un personaje. Por ejemplo, voy descubriendo que ante ciertas situaciones a Menem le sale como un demonio, con una mirada muy agresiva y muy bruta. Esto es ir descubriendo y metiéndose en el hombre y lo que el hombre hace.

Cuando uno hace humor político hay un costado de opinión. Sin duda, por seguir con el ejemplo, este personaje, Menem, me desagrada. Es lo que aparece cuando hago la tapa de *Humor* con Fresco y Batata, se me aparece como un Fresco. Luego de todos estos años de dedicación no podría hacer otro tipo de humor que el político. ce la tapa *Tongo feroz*.

En Argentina siempre se hizo muy buen humor político, más que en otros lugares del mundo. Fuera del país nuestra manera de hacer humor político parece muy fuerte, por lo que las otras formas de humor quedan muy pobres, muy debilitadas ante ese despliegue de ferocidad del humor político.

FERNANDO DI GIOVANNI
Guionista, uno de los creadores del suspendido "Kanal K."

Creo que hay una diferencia entre el humor político y el humor de actualidad. El humor político está referido a las contradicciones del poder, a las acciones de nuestros gobernantes. En cambio, el humor de actualidad está referido a cualquier modalidad, a cualquier moda, a las costumbres de la sociedad en un momento dado.

El humor político cumple un rol social: cumple el modesto rol de exacerbar o tratar de hacer más grotesco el grotesco. Lo que pasa es que el humor político parece tan empobrecido frente a la realidades... El humor político trata de resaltar esos aspectos grotescos de nuestros políticos pero, ante la forma de hacer política en nuestro país, el humor cae en la obviedad.

Dadas las figuras de nuestra política no es difícil hacer humor político en Argentina: simplemente, es una tarea de comentario o de relato de la realidad. Pero puede ser peligroso: conozco a más de un humorista que por una ironía perdió la cabeza.

ROBERTO FONTANARROSA
Dibujante y humorista –padre de *Inodoro Pereyra* y de *Boogie el aceitoso*–, también narrador.

Lo que yo hago, más específicamente, es humor de actualidad. Y dentro de esa actualidad está, es lógico, la política. Llegué a eso un poco de casualidad, ya que no soy un tipo de extracción política, ni con conocimientos políticos. Yo no terminé la escuela secundaria y, por ende, no estuve en la universidad, donde, por lo general, uno se relaciona con los movimientos estudiantiles y la actividad partidista. Tuve, más bien, una juventud apolítica y bastante vivida en una burbuja hasta que, ya grandecito, cuando entré en la revista *Boom* de Rosario, advertí que había otra cosa fuera del fútbol o el dibujo y que debía documentarme al respecto para saber, al menos, por qué iban a romperme la cabeza de un palazo el día de mañana. Y en *Clarín* tardé años en darme cuenta de que debía dejar de lado los chistes atemporales y volcarme a lo que pasaba día tras día. Porque eso es, en suma, un diario. Y descubrí, además, que la actualidad es una temática que se autoalimenta. Y creo que es lo que más repercusión tiene entre los lectores.

JORGE GUINZBURG
Creador del programa "Peor es nada", entre otros éxitos del humor televisivo, y en su momento colaborador de *Satiricón*.

"¿Es difícil hacer humor político en Argentina?" es una de las preguntas más repetidas –si no la más repetida– en la vida de un humorista argentino. Y probablemente la más difícil de responder.

Durante mucho tiempo era fácil, pero no te dejaban...

Después se hizo más difícil, porque había menos temas, pero se podía.

Y ahora es fácil, hay más temas que nunca, pero tenés demasiada competencia.

Hace unos días pude leer los resultados de un estudio motivacional en el que hombres, mujeres y adolescentes coincidían en que nada les resultaba tan gracioso como ver a los propios políticos en los programas periodísticos "serios". No lo creí del todo hasta que, dos días después de haber leído eso, durante una emisión de "Hora clave", pude ver al diputado Pierri ejerciendo su derecho a réplica. Se paró, se abrochó el saco, dio una vueltita a la manera de Mirtha Legrand y expresó con firmeza sus ideas: "¿De dónde soy rechoncho? Mire, Mariano, mire, si yo no estoy gordo. ¿Por qué me dice rechoncho a mí? ¿Eh, eh? ¿Por qué?".

Entonces comprendí la amarga realidad: por más que me esmere, por más inspirado que esté cuando escribo, jamás podré ser tan gracioso.

Las investigaciones tienen razón.

DANIEL PAZ
Dibujante y humorista, autor de *Chistes de argentinos* y coautor con Rudy del chiste de tapa de este diario y de varios libros de la serie *Rí-anse*, creador de las *F. Mérides truchas*.

No sé muy bien qué es el humor, ni el llamado "humor político", ni para qué sirven –como si tuvieran que servir para algo–, pero siempre asocié la imagen del humorista con la de aquel chico del cuento de Andersen que, en medio de la multitud, grita: "¡El rey está desnudo!" Ese chico ve algo que el miedo no les permite ver a los adultos, lo dice en voz alta y todos se ríen.

En realidad todos los chicos hacen excelentes chistes con los miedos de los adultos. El humorista, en cambio, trabaja con sus propias pesadillas. Claro que para hacer humor con un miedo primero hay que poder salir de él, tomar distancia, mirarlo desde lejos hasta que de pronto, *click, hop, tuck*, aparece el chiste. Esa distancia indispensable a veces la da el tiempo; otras veces, un par de ginebras.

No creo que los humoristas volteen gobiernos, ni que *Tía Vicenta* se lo haya cargado a Illia. Al respecto, el semiólogo chileno Stuart López Lichetstein sostiene que ..."el humor político no desestabiliza; por el contrario, opera colmo una válvula de escape que canaliza la angustia y el descontento social por una vía inofensiva para el poder: la sonrisa". *(Para leer a Dobal, editorial Anagrama, 1986, páginas 823.)*

Sospecho que si hoy el humor tiene más protagonismo en los medios que hace veinte años es, justamente, por ese poderoso efecto colateral de la risa que nos hace más soportable lo insoportable. En fin, si no pudimos cambiar el mundo, al menos riámonos de él.

MIGUEL REP
Dibujante y humorista –autor de *Los Alfonsín*, *Joven argentino* y *Manteca al techo*; creador de la ti-

ra de contratapa de este diario y de *Postales*—, publicó en casi todas las revistas del género y es autor de varios libros, entre ellos *Y Rep hizo los barrios*.

Este fragmento reflexivo debe ser leído, en lo posible, con fondo musical de Gigliola Cinquetti.

La política nunca te da libertad. Yo renuncié al humor político para obtener más libertad.

Creo que las actuales condiciones políticas sólo pueden provocar un humor de indignación. Y yo haga cosas muy feas cuando estoy indignado. Supongo que solamente volvería a adherir a este tipo de humor en dos circunstancias:

a) Una dictadura, o el advenimiento de alguna.

b) La posibilidad de una revolución, o apasionamiento parecido.

Quién sabe.

Entre mis preferencias lo tengo al viejo alemán Gerge Grosz en las alturas del arte político social. En caricatura me interesan las frías deformaciones de Loredano, un brasileño que labura en *El País* de España. En humor de actualidad, el tándem creativo Borensztein-Saborido-Quiroga, que no dibujan pero elaboran ideas de puta madre.

Insisto con Grosz. Es un gran dibujante, sensible, hipersensible. Claro, ya murió, presintiendo a Hitler desde Weimar. Adoré a Sábat, Cao y Levine. Pero Grosz caricaturizaba gente, sociedades. Sin grandes personajes. Qué lástima no dibujar así, carajo.

HERMENEGILDO SABAT
Dibujante, caricaturista habitual del diario *Clarín*, autor de los libros *Georgie dear* y *Scat*, entre otros.

El humor político existe en Argentina desde hace más de cien años, desde la época de Mitre, época en la que era casi militante. Dada la circulación no podía influir tanto como ahora.

Hubo un humor como el de *Caras y Caretas*, que murió elegantemente en la década del 30. El señor Perón prohibió y persiguió el humor político, y lo encanó. Tristán, humorista de *La vanguardia*, fue preso porque dibujaba a Perón como una pera grande. De allí que se pasara a los arquetipos como Fúlmine, Avivato, Pochita Morfoni, porque no se podía hacer humor político hasta la llegada, en la época de Frondizi, de *Tía Vicenta* y de otras publicaciones menos conocidas como *Cuatro patas*, en las que se manejaban conceptos dialéctico-políticos.

Timerman fue el que repuso el humor político, que es muy difícil de llevar a cabo si no hay una continuidad y una independencia absolutas. No se puede estar en los mismos lugares que uno caricaturiza. Hay lugares vedados, la Casa Rosada y el Congreso, y se puede vivir muy bien en la ciudad sin frecuentar esos lugares.

No me considero un caricaturista político sino un periodista que dibuja. En eso se sabe que hay cosas que no se pueden hacer, y esto nada tiene que ver con la autocensura. No hay crítica más demoledora que los retratos de la Corte hechos por Goya.

Me gusta hacer humor político. Es más difícil trabajar en democracia que en dictadura. En la dictadura se trata de uno contra todos o todos contra uno. La democracia tiene otro tipo de límites, que son los que impone la propia conducta.

Y finalmente, algo que no hay que olvidar: nadie puede creerse más importante que las noticias que se comentan.

JORGE SCHUSSHEIM
Músico y humorista.

Pienso que para los políticos el humor político es completamente inútil, no los modifica. Salvo ciertos casos, como cuando en el principio del regreso de la democracia, en 1983, Sapag imitaba a Alfonsín y le daba una imagen más blanda y accesible, rompía con ciertos tabúes de la política. Cuando el humor abusa de los tics políticos, se vuelve triste. Cargarlo a Menem con "no es ne'sario" ya no hace reír a nadie. Ni siquiera cuando lo dice el propio Menem.

El humor político sí puede servirle a la gente cuando es un humor que aclara cosas, como el caso de lo que hacen Rudy y Daniel Paz en **Página/12** y *Noticias*. Es un humor político más que *sobre política*, aclara cosas sobre el personaje. Sus chistes son sobre todo un discurso opositor.

El humor político que se ha centrado sobre Menem da tema para tirar al techo: la realidad supera a la ficción. Debe ser difícil cubrir la realidad con todas las cosas que se suceden, pero a la vez por la misma razón es fácil trabajar con un material que es noticia, que está difundido.

Yo hago un humor político y me sería fácil agarrar el diario y descubrir, en cinco minutos, seis chistes. Lo complicado es trabajar y hacer humor con cosas que no estaban en la cabeza de la gente, promover el recuerdo y la asociación. La política nacional provee constantemente de chistes, algunos jodidos, otros trágicos, algunos duros y, finalmente, otros que son, a secas, chistes cómicos.

SANTIAGO VARELA
Humorista, colaborador de la revista *Humor*, autor de los monólogos de Tato Bores y columnista de "Con algunas cosas claras" en radio La Red.

Según mi analista, hacer humor con lo que nos hace padecer es una forma de salud. Esta, obviamente, es una de las grandes ventajas de dedicarse al humor político. Es más: creo que es la única ventaja frente a toda una verdadera gama de desventajas, entre las que cabe destacar:

a) El mal humor de los gobernantes que suele terminar en censuras, amenazas o, cuanto menos, en hacer peligrar la fuente de trabajo (cosa que un humorista jamás podría hacer con un gobernante). b) La despiadada competencia por parte de algunos funcionarios. Las cosas que se les suelen ocurrir no las podríamos imaginar ni juntándonos todos los humoristas en la cancha de River.

Pese a todo, cuando en 1988 Tato Bores me llamó a la revista *Humor* (donde yo casi no hacía humor político) para escribir los monólogos de sus programas, no lo dudé y acepté gustoso, por lo que entendía que era una especie de posgrado en la excelente escuela de humor político que, a lo largo de los años, generó nuestro país.

FRAGMENTO DE "CRONICA DEL HUMOR POLITICO EN LA ARGENTINA"

UN MOSQUITO ZUMBON

JORGE PALACIO (FARUK)

EL MOSQUITO. El primero y el más importante periódico de humor político editado hasta ese momento en América del Sur apareció el domingo 24 de mayo de 1863. *El mosquito*, periódico "satírico-burlesco con caricaturas" era una versión nacional del *Le Charivari* de París y del *Punch* de Londres, los más importantes magazines de entonces. Esto se escribió en *El mosquito* en su presentación:

"Fui cetáceo de una tina de agua de pozo, y subiendo un día a la superficie para ver el cielo más de cerca, hallé que el sol me dio alas; sí, como si hubiera sido elector elegible o literato secreto, y como si el sol fuese adulación, botaratería o barullo. Pasé, pues, a mosquito, que más valae serlo que no otra cosa peor, que al fin hay otras sabandijas que más apestan y hacen cascabel en esta vida...".



Uno de los editores de *El mosquito* fue el caricaturista francés Henri Meyer; junto a él desfilaron los más importantes dibujantes y redactores argentinos y extranjeros: Adam, Julio Monniot, U. Adivinent, Enrique Stein, Demócrito, Faria y otros que se escondían bajo seudónimos. Entre los redactores figuró en primer lugar el doctor Eduardo Wilde, que firmaba como Julio Bambocha y Sabañón, quien llegó a ser ministro de Justicia e Instrucción Pública durante la presidencia de Julio A. Roca. Fueron famosas sus ocurrencias, que han llegado hasta nuestros días como ejemplo del tono de una época.

Refiriéndose a *El mosquito*, dijo García Costa en su libro *El periodismo político*: "Ningún personaje político pudo escapar a la caricatura que exaltaba el rasgo físico pronunciado o algún aspecto de la personalidad criticada: la galera de Urquiza, el mentón de Sarmiento, la nariz de Vélez, los puros de Mitre".

Paralelamente a *El mosquito* fueron apareciendo otras publicaciones con notas de humor, que ya eran imprescindibles en todo periódico, fuera cual fuese su orientación política. Pero lo que resultó una verdadera curiosidad fue la aventura editorial constituida por un periódico redactado íntegramente en francés, destinado a la población oriunda de ese país. Se tituló *Tom Pouce* y sus fundadores fueron Choquet y Berry, teniendo como base las caricaturas de Meyer, que había sido colaborador de *El mosquito*.

Tom Pouce no se ocupó demasiado de los problemas argentinos, pero comentaba las noticias políticas europeas que traían las publicaciones extranjeras. Este tipo de material no prendió en el público; el periódico galo dejó de aparecer al llegar al número 38 y el dibujante Meyer se reintegró a las filas de *El mosquito*.

El 2 de abril de 1867, *El mosquito* continuó apareciendo pero como diario. Utilizó como subtítulo "Diario satírico, burlesco, noticioso y comercial". El domingo publicaba caricaturas casi exclusivamente. Siulnas rescató el siguiente texto de un prospecto de propaganda:

"Diario político, lo menos posible; literario, a la violeta; satírico, por deber; burlesco, por inclinación; avisador, por razones pecuniarias; artístico, teatral y todo lo demás, a gusto del marchante; comercial, por conveniencia; judicial, por miedo de ser acusado. Muy noticioso porque dará las noticias que pueda procurarse de por sí, y además todas las que pueda robar a los otros diarios".

Con la aparición de los primeros dibujos de Enrique (o Henri) Stein, *El mosquito* comenzó a aumentar enormemente su tirada. Fueron muy festejadas las caricaturas de Mitre, Sarmiento, Urquiza (aun después de muerto), Mansilla, Avellaneda, Alsina y otros personajes de la época.

Cuando Domingo F. Sarmiento asumió la presidencia en 1868 fue constantemente ridiculizado por Stein. Sin embargo se mostraba encantado al aparecer dibujado, aunque fuese para burlarse de él. Esto confirma la inteligencia de Sarmiento y su absoluta fe en la libertad y la democracia.

Durante la presidencia de Sarmiento, un personaje habitual en las páginas de *El mosquito* fue el coronel Lucio V. Mansilla. Todo empezócuando el militar pasó a disponibilidad por decreto de Sarmiento, que no había autorizado su viaje a las tierras de los ranqueles. En una caricatura de *El mosquito*, Mansilla le dice a Mitre: "Usted ve, general, que no dejo de reconocer su alto mérito, ¡pero no vaya a pagarme como Sarmiento, eh!".

Y en otro chiste, dice Sarmiento al negarle un ministerio a Mansilla: "Juntos seríamos inaguantables".

Durante la epidemia de fiebre amarilla de 1871 el tono humorístico de las publicaciones se tuvo que aplacar. A pesar de que la sonrisa es imprescindible, el drama que vivió Buenos Aires fue tal que llegaron a verse por las calles vendedores ambulantes de ataúdes.

(Tomado del capítulo "Caseros y después (1852-1880)" del libro que Sudamericana distribuirá los primeros días de octubre.)

PARA COLECCIONISTAS DE CHISTES DE ACTUALIDAD

Veinte años no es nada

RUDY

Siempre me gustó contar y escuchar chistes. No soy de esas personas que hacen reír aunque el chiste sea malo porque la gracia está en su manera de contarlo, así que tuve que ser muy selectivo en lo que contaba. Comencé a coleccionar chistes populares (de ésos de autor anónimo, o múltiples autores, que circulan de boca en boca) en mis épocas del secundario ('72, '73), anotándolos en una libreta que previamente había sido utilizada como cuaderno de apuntes de latín. Llegué a tener unos quinientos.

En la década del '90 una computadora reemplazó a la libreta (que guardo de recuerdo) y, archivando los chistes en diskette, se me ocurrió la posiblidad de publicar un libro que contuviera los que no habían perdido actualidad. Descubrí que muchos, aun los "de actualidad" de hace veinte años, no habían perdido su vigencia. Con otros protagonistas, claro.

Quise hacer una antología distinta a las ya existentes, en las que por lo general los recopiladores adornan mucho los chistes como para transformarlos en cuentos. En mi caso fue al revés: redacté los chistes de manera tal que sólo estuviera lo estrictamente necesario para poder entenderlos, la esencia. Así nació *Y vos, ¿de qué te reís?*, que fue publicado por Ediciones de la Flor en 1992, ilustrado por Pati, y que contiene chistes de actualidad, de sexo, de colectividades, chistes judíos, chistes sobre el comunismo, etcétera.

Pero una vez que la cosa se disparа no se detiene. Quiero decir que la publicación de ese libro realimentó mi interés por el tema. Y entonces las reuniones para contar chistes populares con amigos, colegas y demás "interlocutores válidos" se multiplicaron.

Y en estos últimos tiempos muchos de los chistes que iban y venían tenían un personaje común: el señor presidente, el doctor Menem o Carlitos, según las circunstancias. O bien alguno de sus funcionarios, amigos o cuñados. Y así, pensando en una antología que reuniera "los chistes que se cuentan ahora", me di cuenta de que había un protagonista insoslayable que, tal como ocurre con los noticieros y en las primeras planas, también monopolizaba los chistes.

Leyendo antologías de chistes sobre otros países tuve otra sorpresa: muchos de los chistes que aquí se cuentan sobre Menem allá se cuentan sobre Felipe González, sobre De Gaulle, sobre Ben Gurión (primer ministro israelí de hace cuatro décadas), sobre Hitler, sobre Churchill o sobre Stalin. ¿Habrá cierta característica común (el estrellato, tal vez la fama o la búsqueda de trascendencia) que puede reunir a figuras tan polémicas, unas queridas, otras repudiadas, ninguna olvidable, en el rol de "protagonista de chistes"?

Con estos aportes nació *Chistes de Carlitos*, un libro que, como decía un programa de televisión, sólo se puede hacer en democracia, donde los personajes aparecen con nombre y apellido a partir de la recopilación y, en algunos casos, recreación, de los chistes populares sobre el Presidente.

(Sobre el origen de Chistes de Carlitos, *nuevo libro de Rudy que Ediciones de la Flor distribuirá los primeros días de octubre.)*

Best Sellers///

Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1 *La borra del café*, por Mario Benedetti (Destino, 15 pesos	2	24
2 *Río sagrado*, por Wilbur Smith (Emecé, 22 pesos)	1	8
3 *Ilusión Scorpio*, por Robert Ludlum (Atlántida, 24 pesos).Una mujer y un solo deseo: acabar con todo símbolo de autoridad.A partir de ahí, puro suspenso y acción	7	2
4 *Como agua para chocolate*, por Laura Esquivel (Mondaderi, 15,60 pesos).	5	8
5 *Anatomía humana*, por Carlos Chernov (Planeta, 16 pesos).	3	8
6 *Me declaro culpable*, por Scott Thurow (Emecé, 17 pesos).	4	3
7 *Parque Jurásico*, por Michael Crichton (Emecé, 16 pesos)	6	13
8 *Tiempo de matar*, por John Grisham (Planeta, 18 pesos). Una niña negra es violada por dos blancos en el sur de los EE.UU. A partir del hecho la comunidad se conmueve yse ve inmersa en un caso de intriga, justicia y racismo	9	2
9 *Joyas*, por Danielle Steel (Grijalbo, 22 pesos).	8	7
10 *Fachada*, por John Grisham, (Planeta, pesos) Un brillante y exitoso abogado, sin aparentes problemas en el futuro,se ve,repentinamente, enfrentado a una sola posibilidad para sobrevivir: traicionar.	-	1

Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1 *En defensa propia*, por Luis Moreno Ocampo (Sudamericana, 18 pesos). Subtitulado *Cómo salir de la corrupción* uno de los problemas que más complejos de la sociedad argentina	2	2
2 *La Argentina Autoritaria*, por David Rock (Ariel, 18 pesos). La historia del nacionalísmo argentino desde sus raíces en el siglo XIX hasta sus manifestaciones actuales, poniendo de relieve su complejidad e influencia.	6	3
3 *El jefe*, por Gabriela Cerruti (Planeta, 19 pesos),	1	16
4 *Los cerrojos a la prensa*, por Jilio A Ramos (Anfín, 18 pesos).	5	4
5 *Dios, patria y Coca Cola*, por Mark Pendergras (Vergara, 19 pesos). La historia no autorizada de los imperios más poderosos del mundo y de su producto más famoso	8	2
6 *La corrupción*, por Mariano Grondona (Planeta, 17 pesos).	4	20
7 *El miedo a los hijos*, por Jaime Barylko (Emecé, 12 pesos).	10	39
8 *Liberation Management*, por Tom Peters (Colección Revista Negocios, 38 pesos). Una exhaustiva reflexión sobre las empresas y el papel del sector público yprivado en los añon noventa .	7	2
9 *El trabajo de las naciones*, por Robert B. Reich (Vergara, 16 pesos).	-	10
10 *Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Urano, 11,80 pesos).	3	117

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal), El Monje (Quilmes); El Aleph (La Plata); Ameghino, Horno Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Claudia Gilman y Graciela Montaldo: **Preciosas cautivas** (Alfaguara). Novela epistolar escrita a su vez por carta, promisorio primer trabajo de ficción de Gilman y Montaldo, libro con eco de folletín que no por eso imita a Manuel Puig, *Preciosas cautivas* es un texto que le huye a las etiquetas pero que no haría escapar a los lectores.

Susana Kobrin: **La literatura en Freud** (LetraBuena). La creación literaria y la interpretación psicoanalítica pueden ser movimientos comparables, postula este ensayo polémico, a contramano de las lecturas lacanianas, que retoma la concepción de la literatura y el psicoanálisis como operaciones de conocimiento.

Carnets///

FICCION

Pequeñas prosas

EL ARBOL Y EL CAMINO, por Michel Tournier. Alfaguara, 1993, 242 páginas

Variadas y no siempre descifrables son las razones por las cuales un lector se acerca a un determinado libro. A veces lo mueve la fidelidad a una obra, una intuición incierta o un descubrimiento azaroso. Otras, como es previsible que ocurra con *El árbol y el camino*, se esconde detrás una búsqueda quizá más personal que consiste en tratar de encontrar en textos más o menos íntimos a la persona que se intuye en la distante cercanía que la ficción instaura entre autor y lector. Libros independientes pero a la vez subsidiarios, en los que casi siempre se buscan las claves del resto de la obra y en cuya contratapa figura infaliblemente la aclaración de que era esto lo que faltaba para que lo otro pudiera ser entendido.

Es posible que todo esto ocurra con el último texto de Michel Tournier, traducido al español después de varios años de haber sido publicado en Francia. Se trata de una recopilación no demasiado clasificable en relación con el género en donde este parisino germanófilo reúne, agrupados temáticamente, una serie de textos breves con reflexiones, observaciones y algún que otro ejercicio de estilo. No son ni ensayos, ni relatos, ni poemas pero tienen algo de cada uno de ellos. Su rasgo distintivo (el rasgo que de alguna manera condiciona todo lo demás) parece ser esa brevedad obligada que por un lado intensifica el efecto casi poético de los mejores relatos –por llamarlos de alguna manera– y por otra, hace que estos textos nada tengan que ver con aquellos otros no ficcionales que formaban parte de *Le vent Paraclet*, donde Tournier (y también los lectores) se complacía demorándose en disgresiones, recuerdos y anécdotas en los que no era difícil observar que el narrador apasionado intentaba y lograba siempre arrebatarle terreno al ensayista más o menos improvisado.

En este caso el resultado es desigual. Lo mejor, sin duda, se encuentra al principio y al final. En el primer grupo de textos, emparentados bajo el subtítulo "Casa"; Tournier logra conferirle a sus prosas una gran intensidad poética a través de una mirada relajada, reservada y lenta que pasea por los espacios más íntimos de un entorno cercano deteniéndose de vez en cuando en algunos rincones (lugares, objetos, personajes) para develar significados, sensaciones, afectos. En el último, agrupados por el tema de la muerte, se encuentran una serie de prosas en donde el ya conocido talento narrativo de Tournier se ve presionado por la obligación de ser breve –nunca más de una o dos páginas– y el resultado son unos relatos magníficos, con un narrador preciso y escueto al que sólo parece importarle contar lo que quiere contar sin distraerse en detalles.

Pero también hay otros momentos dignos de ser rescatados: un relato genial que refiere el escándalo que el uso de un par de anteojos causa a un hombre a quien un ojo miope y otro hipermétrope habían acostumbrado a no tener del mundo sino una imagen plana, sin perspectiva; una anécdota desconocida en relación con un retrato que Picasso hizo de Stalin que ilustra la relación esencialmente conflictiva entre arte y política; el paseo por los autodesnudos de Durero en donde es posible seguir minuciosamente una decadencia física que elige retratarse sin idealizaciones.

En cuanto al resto, varias son las prosas prescindibles. Los relatos de viaje a lo exótico carecen de atractivo, las reflexiones suelen caer en el lugar común o en la generalización excesiva. Las observaciones se extienden más de lo que deberían, como si se tratara de artículos que Tournier escribió con la obligación de llenar determinada cantidad de líneas, sin ganas, con el solo respaldo del prestigio de su nombre.

KARINA GALPERIN

FICCION

SEÑORA DE ROJO SOBRE FONDO GRIS, por Miguel Delibes. Destino (Colección Ancora y Delfín), 1993, 154 páginas.



Nicolás, pintor, académico de Bellas Artes, narra la muerte de su mujer Ana por un tumor cerebral. Es un relato oral, dirigido a una de sus hijas, que acaba de salir de las prisiones franquistas. Los acontecimientos exteriores son ya conocidos por ambos, y por ello a Nicolás le basta con repasarlos. El propósito de la narración es otro: recuperar, por la oralidad y la memoria, a su mujer, a quien él mismo nunca logró retratar.

La *Señora de rojo* del título es el exitoso cuadro de un rival, que huyó de Francia por colaboracionista: había pintado una imagen cesárea del mariscal Petain coronado de laureles. Ana se le escapa así, identificada con lo que le opone resistencia, con el enemigo. Enferma en el otoño del '75, la herida de muerte de "ese hombre" (Franco) es la de ella. Corren una carrera: ¿quién morirá primero? Por una doble ironía, triunfa ella, así como en

LANZALLAMAS

Chilenos, nuevos y buenos

El agasajo a Arturo Fontaine Talavera y Gonzalo Contreras (*Oír su voz* y *La ciudad anterior*, Planeta, Biblioteca del Sur), dos de las nuevas estrellas del firmamento literario chileno que nos acaban de visitar (junto con los ausentes –del party– Alberto Fuguet y Carlos Cerda) invitadas por el ICI, congregó en San Telmo, entre Bloody Marys, vinos y exquisiteces varias primorosa y velozmente repuestas, a un reducido grupo de intelectuales locales (casi todos enemigos de la figuración), incluida la gata de los anfitriones –escritor destacado él, culta periodista ella- a quien el pavor de la bulla obligó a dormitar detrás de la heladera.

Llegados al mercado al mismo tiempo que dos grandes de la narrativa actual, Gabriel García Márquez e Isabel Allende, lograron salir airosos de la prueba. "Porque en Chile –afirma Fontaine– se ha producido un nuevo fenómeno de lectura que rompe la tradición de los últimos veinte o treinta años, en que los chilenos leían nada más que a autores éxtranjeros, y ha aumentado enormemente el número de lectores que busca otro tipo de autores."

Son portavoces de una propuesa estética nueva que trata de apartarse "tanto de las imitaciones del realismo mágico como de una literatura puramente experimentalista", en palabras de Fontaine (41), graduado en Filosofía en Chile y en Columbia, nariz respingada, mechón rebelde y aire de personaje de historieta. "Nuestras novelas interpelan, de alguna manera, la realidad y producen personajes a través de los cuales los chilenos se quieren ver", tal como puede leerse en ese fresco socialsentimental del Chile actual que es *Oír su voz*.

Aunque la dictadura los marcó, casi todos, y por distintos motivos, han vivido fuera de Chile, "lo que nos permitió vernos a nosotros y a nuestro país" y también –Contreras dixit– "produjo ese momento que es el encuentro entre ciertas personas que tienen preguntas comunes y respuestas distintas sin por eso dejar de respetarse, y que se llama una generación".

Una de las principales características de estos noveles narradores es que su literatura no está determinada por las desdichas del pinochetismo. "Ninguno de nosotros hace una literatura testimonial, eso lo hicieron otros antes que nosotros", explica Fontaine. "Y no les fue bien porque la gente no quiere leer la historia de esa forma; nosotros, en cambio, nos limitamos a mostrar los símbolos reales de lo que ha pasado en los últimos veinte años de la historia de Chile, intentamos volver inteligible nuestra historia pero no por razones históricas sino literarias", tercia Contreras (35), morocho y fornido, dos matrimonios en su haber, quien se ufana de vivir de lo suyo sin perder la libertad "y con el más bajo grado de compromiso con la sociedad".

Sin negarle importancia al informe que enumera todas las violaciones a los derechos humanos en Chile –equivalente al *Nunca Más* local–, "que es muy valioso pero un documental frío e imparcial", señala Fontaine, para quien "hay más de lo que es el tema de la violencia, en términos de imaginar lo que es la represión, en una escena de Gonzalo, en la cual aparece un helicóptero y sobrevuela la casa donde están los personajes, que en páginas y páginas del informe".

Opera prima de Contreras, *La ciudad anterior* –un policial filosófico de anticipación o una "metáfora de la desazón", según Fontaine–, más que dar una imagen de lo que ocurrió, busca mostrar "lo que puede pasar, lo que pasará y lo que sigue pasando". Según Contreras, "Arturo trató, y lo consiguió, de describir un momento de gran complejidad social con todas sus coordenadas, al mismo tiempo que escribir una historia de amor, por eso no creo que sea válido enfocar su novela solamente como una especie de crónica del Chile de los años ochenta".

Una nueva generación chilena que incluye tanto al poeta Diego Maquieira como al crítico, "extraordinario", Martín Hopenhayn (hermano chileno de la periodista de *El Cronista* Silvia) y a escritores como Carlos Franz y Jaime Collyer, con quienes además comparten "el mismo café, tomamos las mismas copas y hablamos de las mismas cosas, en una especie de conversación que nos nutre y que nos mueve", concluye Contreras.

SYLVINA WALGER

ENSAYO

La Biblia revisitada

LA METAFORA MILENARIA. UNA LECTURA PSICOANALITICA DE LA BIBLIA, por Daniel Schoffer y Elina Wechsler. Paidós, 1993, 170 páginas.

La lectura de la Biblia –de la cual este libro de Daniel Schoffer y Elina Wechsler es un nuevo avatar– tiene una larga tradición en la cultura occidental. Para la diáspora judía significó un punto de anclaje, se leía como una manera de estar fijado a un lugar-libro, y a la vez esa lectura daba la sensación de movimiento. Sin embargo, no hay una tradición freudiana de interpretación de las Sagradas Escrituras. *La metáfora milenaria* propone un recorrido del cual no está ausente la influencia de Jacques Lacan, sobre todo de sus *Escritos*.

Una influencia que, sobre todo, es la apertura de una posibilidad. Luego de la cita bíblica: "Dios crea al hombre a imagen y semejanza" es posible encontrar "El hombre marca la diferencia señalándole su falta de ser y su única posibilidad de existir como un resto: como un nombre impronunciable". Influencia que puede leerse ya en los títulos de algunos de los capítulos: "Génesis y orden simbólico", "La torre de Babel y la metáfora paterna", "Variaciones metonímicas acerca de la Ley en un sueño de Freud", "El cantar de los cantares. Un pretexto para hablar de amor en psicoanálisis". Para decirlo de otro modo, es la indagación de Lacan en el universo del lenguaje lo que permite lo que se propone el subtítulo del libro: *Una lectura psicoanalítica de la Biblia*.

El primer capítulo comienza diciendo: "Somos Mito, Somos palabra que nos constituye haciéndonos ver, soñar y decir". Clave para el lector que se inicia en los distanciamientos o aproximaciones que las metáforas suponen, en tanto representaciones o imágenes. Lo que abre un abanico de posibilidades para comprender lo que es mito o palabra, dejando un campo abierto a la polémica. ¿Leer precariamente protegido por un canon profesional y descompletar las metáforas sagradas para agregarles, en la inclusión del saber leer del inconsciente, una nueva profundidad, otra luz, otra verdad, otra eficacia? ¿O se trata simplemente de una nueva travesía de metáforas y un pase de traducciones a traducciones?

Preguntas que remiten tanto al propio ejercicio del psicoanálisis como el estatuto de la Biblia, interrogando si su carácter sagrado la vuelve un texto cerrado y completo en sí mismo. El gesto de Schoffer y Wechsler al escribir este texto sin duda lo desmiente, y permite tanto las preguntas de los autores como las el lector que recorre sus páginas con interés. Interrogantes que tienen que ver con la presencia del psicoanálisis como elementos de la cultura que también se permite indagar en textos que esa misma cultura entiende y rubrica como sagrados.

Esa misma lectura se obliga a mantener un equilibrio, entre el propio andamiaje teórico del lacanismo y la traslación a otro lenguaje. Preocupación sobre la que el prólogo insiste más de una vez.

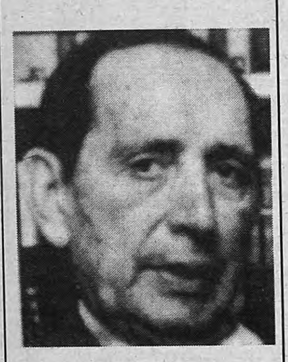
Como todo intento primero, el libro de Schoffer y Wechsler dibuja un recorrido entre el rostro verdadero y la máscara. Rastreando en un texto transitado, como si fuera una primera vez, puede encontrarse con uno y con otro.

SIMON M. MALHER

Una poética de la pérdida

un salón de otoño se había iniciado la fortuna de Nicolás.

Fijar la figura en el fondo: recordar algo es ubicarlo en un espacio. El hecho de que Nicolás sea pintor dramatiza la naturaleza espacial de la memoria: "Mi pintura describía pero no narraba". El fondo es la previsibilidad y banalidad de la vida política española, que se rige por el cálculo. Frente al mundo, la actitud del narrador y su familia es ética: ciertas cosas deben hacerse. Sus hijos son encarcelados y torturados. Sin embargo, no hay lágrimas por España, y, como el rojo sobre el gris, sobre la vida pública se destaca la inmediatez de la experiencia cotidiana, de la relación insustituible pero irrecuperable con Ana. El sueño no le da alegría, la memoria nunca muere. El pintor ya no pinta, el relato es alcohólico. A la oscuridad inicial (sólo comprende lo que significaba Ana cuando la pierde) sigue el tiempo de la reflexión que lo convierte en conciencia desdichada. Impotencia, alcoholismo y desintegración no lo conducen a idealizar o estetizar el pasado sino a intentar captarlo en su contingencia y en su carácter concreto. Ana está desprovista de toda universalidad y alejada de todo deber ser: "Su presencia aligeraba la pesadumbre de existir". No es la nostalgia de un paraíso perdido de armonías preestablecidas, de magia natural predestinada y fatalista, sino el equilibrio inestable entre una química de las afinidades electivas y un trabajo diario que no significa la eliminación violenta y forzada de asperezas de diferencias que deban anularse. Ana y Nicolás no coincidían como las piezas de un rompecabezas, todo amor es difícil y, sexual o no, es trabajo duro.



Pero la memoria y el recuerdo son una operación y no una realidad, el recuerdo no existe, es uno el que se acuerda. La recuperación de Ana por el retrato oral es tan ilusoria como la visión de ella, sobre el sofá o en el campo, inducida por las dosis adecuadas de alcohol. La novela de Miguel Delibes es autobiográfica: Ana es su mujer Angeles. El dato exterior garantiza aún más la empatía, la sinceridad por sobre la lucidez, la falta de distancia de un relato cuya oralidad, calcada en principio sobre la espontaneidad del sentimiento actual, asegura la absoluta autenticidad de la narración. Como en *Cinco horas con Mario* (1966), el texto es un monólogo fúnebre ininterrumpido. Pero aquél era colérico donde éste, por el contrario, vive del régimen clásico que asocia memoria y melancolía. Delibes reniega de las facilidades del optimismo. El género al que *Señora de rojo* pertenece es, como Martin Amis quería para su novela *Dinero*, la *nota de suicida*.

ALFREDO GRIECO Y BAVIO

FICCION



Escribir la llanura

CONSEJOS PERVERSOS, por Sonia Catela, Emecé, 1993, 296 páginas.



No le faltan posibilidades a *Consejos perversos* para escapar a la monotonía, pero en definitiva no escapa. La novela (a la que concedió el Premio Emecé 1992/93 un jurado integrado por César Aira, María Granata y Rubén Tizziani) plantea una historia de inmigrantes italianos en una colonia de Santa Fe, a principios de este siglo. Aunque en un segundo plano desfilan las huelgas anarquistas, el enfrentamiento con los indios o las miserias de la explotación de las empresas inglesas, el texto se centra en la figura de Virginia y en las condiciones del sometimiento de esa mujer.

La prosa de Sonia Catela apunta a una poetización sostenida, cargada de adjetivos y metáforas, instalada en un tono que es esforzado, pero que termina por resultar siempre el mismo. En este sentido la novela es monótona: narra la monotomía de las vidas de esos colonos con un tono que se vuelve siempre igual.

Hay en *Consejos perversos* ecos del realismo mágico: lo hiperbólico de la sed de Sara o su poder para realizar los sueños, la visita de los hermanos muertos para compartir la mesa familiar de los domingos, el recurso de tornar literales ciertas expresiones metafóricas (llega un caballero azul, hablan las paredes), etcétera. Pero, del mismo modo que la tensión de la escritura poética se diluye por su propia saturación, el efecto de magia pierde igualmente su fuerza por lo que hoy ya es sólo la reactivación de un género.

La historia de Virginia es la historia de la resignación y la espera de una mujer. Casada "entre vergüenzas y zamarreos", anclada en su condición de madre, Virginia sufre la infelicidad conyugal a la espera de su amor verdadero. La novela se arma a través de ese sometimiento, del silencio del personaje, de la violencia que padece, de su pasión: es decir, nada nuevo que agregar a lo que ya a esta altura se sabe de sobra respecto de las desdichas femeninas y los lamentos literarios que de ellas se derivan.

Sonia Catela define a la llanura como "el territorio de la consabida monotonía". Tradicionalmente la literatura aborda esa especialidad para conjurar precisamente lo que hay en ella de monótono. No son pocas las veces en que, sin embargo, el paisaje se impone a la escritura.

MARTIN KOHAN



Y LA NAVE VA... Los escritores Jorge García Sabal, Joaquín Giannuzzi y Francisco Madariaga otorgaron mención especial en el primer certamen de poesía de Ediciones del Dock a la poeta Silvia Manzini por su libro *Nave a la medianoche*. Mediante una estética determinada por la sencillez de sus expresiones, Manzini toma las palabras con una rigurosidad teórica que desconfía de las terribles acumulaciones a las que acostumbra la poesía nacional de los últimos años. Los silencios y la cotidianeidad de este poemario hacen que la aproximación a la lectura de poesía no circule de la mano del aburrimiento.

¿SERA UN LIBRO? Narradores, críticos y psicoanalistas se reunirán los días 1 y 2 de octubre en el Centro Cultural Recoleta para realizar las jornadas de literatura y psicoanálisis organizadas por la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Bajo el título *La escritura y sus moradas*, Miguel Briante, Luis Chitarroni, Silvia Fendrik, Juan Martini, Rubén Mirkin, Jorge Panesi, Carlos Pérez y Fernando Ulloa tratarán de encontrar paralelismos y diferencias entre ambas disciplinas. Lo que se desconoce hasta el momento es si las exposiciones tomarán forma de libro o serán patrimonio exclusivo del público que se acerque al encuentro.

COSAS DE LA VIDA. La editorial Galerna acaba de publicar el quinto libro de Mauricio Goldberg. Luego de los cuentos *La soledad de Trillo* y las novelas *A contramano*, *Donde sopla la nostalgia* y *Reyes sin corona,* llega este nuevo trabajo de Goldberg: *La vida es otra cosa* (novela, 472 páginas). Estructurado en dos personajes, amigos enloquecidos por la conversión del otro a sus propias alucinaciones sin tener en cuenta la capacidad de los reflejos, se desata un fuerte interrogante sobre las formas que adopta una relación. Tres instantes de sus vidas se articulan alrededor de una mujer para encontrarse y observarse metódicamente. Los dos personajes comprenden que la vida (lo cotidiano) es esquiva a la hora de etiquetarse. En definitiva, que siempre es otra cosa.

LAS REDES DE PAIDOS. En el marco del Primer Encuentro Internacional sobre Redes Sociales que se llevará a cabo en el país del 6 al 9 de octubre, la editorial Paidós publicó el libro *Red de redes* (Colección Grupos e Instituciones) de la licenciada en Ciencias de la Educación y presidenta de FUNDARED, Elina Nora Dabas y un grupo de colaboradores, entre los cuales se destacan Gerardo Bacalini, Susana Ferraris, Juana Marrón, Olga Schlosser, Jaime Tallis y Débora Lusthaus. *Red de redes* es el primer trabajo sobre esta disciplina que se realiza en la Argentina y explica cómo la red social surge como el único nivel de análisis posible ante la complejidad de la realidad. Las redes brindan al investigador social de diversos campos (educación, comunicación, psicología grupal, ruralidad,comunidad hospitalaria, urbanismo) la posibilidad de contar con una construcción que atraviesa los nuevos paradigmas del pensar contemporáneo. Mediante sus diversos trabajos, los integrantes de este libro brindan las estrategias y organizatividad de los procesos autogestionarios. Con un criterio interdisciplinario, Elina Nora Dabas muestra la conveniencia de la construcción de las redes sociales con todos los agente involucrados en ellas. Algunos de los expertos internacionales que avalan este temario, participantes del encuentro de octubre organizado por FUNDARED, son Robert Castel, Gregorio Baremblitt, Marina Subirats, Carlos Sluzki, Marcelo Pakman y Eduardo Pavlovsky. *Red de redes* abre la participación en los problemas de identidad, xenofobia, marginalidad y en las cuestiones vinculadas con comunicación, multifamilia y otros modelos tradicionales de organización.

MARTHA REBOGLIO

NORA DOMINGUEZ

SAN TELMO, PRIMAVERA DE 1993

MIGUEL BRIANTE

Miguel Briante tiene una teoría: cambian los lectores, no los libros. Quizá por eso vuelva a publicarse, más de veinte años después de su primera aparición, el mítico libro "Kincón". Pero en la versión que Alfaguara distribuirá los primeros días de octubre Briante -magnífico narrador, firma de este diario– se permite el truco de una reescritura enriquecedora. Sobre el viejo y el nuevo "Kincón", sobre el periodismo, sobre los silencios (temporarios) del escritor, entre otros temas, habla en esta entrevista.

La casa me sorprende. La voz ronca de Miguel Briante me va guiando a través de la belleza envolvente de esas viejas paredes: escaleras angostas, ambientes amplios, techos altos y una sorpresa final: una especie de terraza a la que las cúpulas de las iglesias de San Telmo imponen una vecindad única. La entrevista transcurre en el living, austero y despojado. Sobre dos mesas extensas las pequeñas computadoras se pierden, parecen no aspirar a ser objetos de trabajo. Miguel Briante confiesa que le gustan los juguetes, investigar el funcionamiento de los aparatos, hacer tareas manuales. Tal vez un resabio de su paso adolescente por un colegio de curas salesianos donde aprendía un oficio: encuadernación. Tal vez mientras lo aprendía ensayaba el oficio previo: la escritura.

Sin embargo, aquí no hay un solo libro, sólo cuadros. La biblioteca está en otra parte de la casa. Uno de los cuadros parece haber encontrado su lugar sobre una especie de pupitre alto y voluminoso en el que también hay una escultura de Norberto Gómez. Es la representación de un pajarito de madera de la etapa hiperrealista de Juan Pablo Renzi. El resto del espacio, hermoso en su mismo desocupación, guarda un tono prolijo y lacónico. Dos cuadros enormes, uno de Carlos Gorriarena y otro de Renzi, todavía no encontraron su sitio; sin embargo, no vulneran esa privacidad casi desnuda del lugar, más bien la habitan de un modo casi esencial. Miguel Briante relata las historias privadas e íntimas de estos cuadros que resultan el trazo inexcusable de este ambiente, una presencia ineludible donde lo transitorio se revela como definitivo.

–Kincón *fue escrita a principios de los 70. ¿Qué pasó con esa primera edición que, para aquellos que no la leímos, se transformó en el mito Briante?*

–Por suerte no tuvo mucha circulación, así la pude corregir. La novela fue finalista en Monte Avila, el premio lo ganó otro, pero la editorial consideró que el jurado se había equivocado. Estaba llena de desprolijidades; pasó como un año y pico hasta que se editara. Yo estaba en París, me fui a España a corregir. La corregí a mano sobre las pruebas y las mandé desde Barcelona. La corrección nunca llegó, entonces salió con todos los errores de esa prueba de galera. Y llegó a Buenos Aires en un momento en que el dólar estaba muy caro y trajeron cien ejemplares.

–¿Qué el pasó al volver a la novela después de más de veinte años?

–Me dio un poco de vergüenza, porque uno con el tiempo va decantando su entusiasmo, se pone más lejano con el mundo. Yo hace tiempo que no narro, salvo en el periodismo. Hay una parte de la novela que son veinte líneas nuevas, taché mucho, le saqué treinta páginas, reescribí un montón de cosas sacándole énfasis, adjetivos, cambiando un adjetivo más sereno por otro, sobre todo en la parte en que hay un narrador. En la primera versión aparecía el narrador mismo, al final se sabía quién era; era el autor con nombre y apellido, Briante. Eso lo saqué, me parecía entre demasiado autorreferencial y como un golpe bajo. Pero de pronto lo que me pasó es que volví al pueblo, volvía a la infancia y a rememorar cosas. Bueno, la memoria no es un escenario muerto. Con *Kincón* me dieron ganas de volver a escribir, pero no sé por dónde.

–¿Hace mucho que no escribe?

–Que me pongo a hacer ficción larga sí; pude haber hecho algunos cuentos de contratapa del diario, donde me propongo una ficción pero siempre de setenta líneas, teniendo muy en cuenta al lector inmediato y que eso sale en un diario.

–Usted escribe desde muy chico, ¿cómo empezó?

–Hay un relato de una tía mía que dice que yo dije a los siete años que iba a ser escritor, pero creo que fue a los catorce en el colegio de curas. Yo llevaba un diario, en el que volcaba la bronca contra los curas. En *Las hamacas voladoras* hay un cuento que se llama "El último día" que es el cuento de un chico que se va del colegio.

–Los primeros cuentos de Ley de juego *tienen un centro temático: la iniciación, distintos tipos de iniciaciones. Parecen relatos autobiográficos.*

–Ley de juego casi lo armó Ricardo Piglia, que dirigía la colección, sobre la base de *Las hamacas voladoras*. El me aconsejó a partir de la unidad del pueblo, con algunos cuentos que ya estaban en *Las hamacas voladoras* y casi todo *Hombre en la orilla* y después los últimos cuatro, que son los de gauchos fumados, que después tendría que haber seguido pero yo mismo me cansé. Algunos son autobiográficos. El cuento de mi padre es casi así. Lo que sigue era el chico en la ciudad, el mismo protagonista. Así como en *Las hamacas voladoras* está "El embudo", que era un mal cuento, también es autobiográfico, y después casi es autobiográfico pero más adornado "Dijo que tenía que volver" en *Ley de juego*.

–¿Le cuesta escribir sobre personajes no reales?

–Yo supongo que sí, así como me cuesta ser autobiográfico a partir de determinado momento. Mi autobiografía llega hasta la adolescencia y chau. Después ya soy un escritor, digamos, que nunca es demasiado real.

–¿De dónde surgió Kincón, fue un personaje del pueblo?

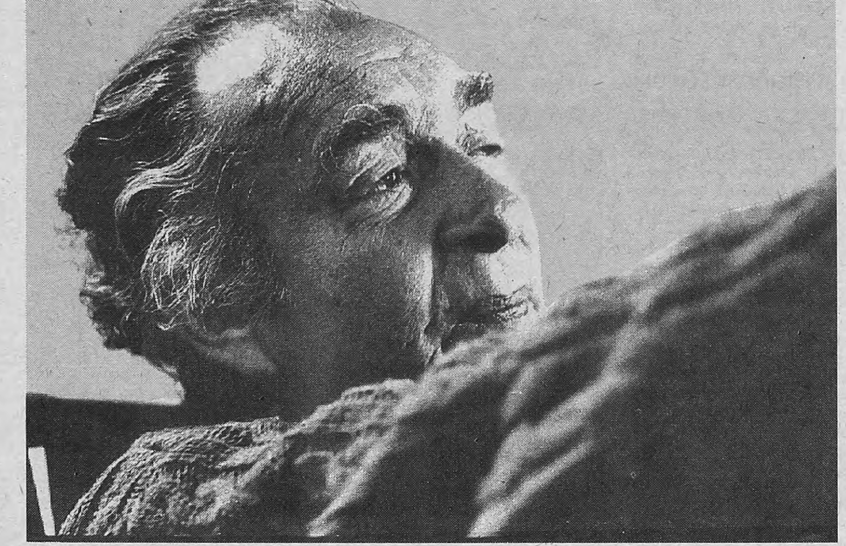
–Claro, si la llamamos a mi vieja lo cuenta todo. Cuando nosotros éramos chicos el tipo venía y nos pinchaba la pelota con el sable. ¡Todavía usaban sable los canas! Cuando yo escribo el cuento era un poco la historia más cercana, me la habían contado mis tíos, mi abuela, porque la historia real aparece más en la novela. Pero yo tenía que escribir un cuento, entonces tenía una estructura, es un cuento reivindicativo, justiciero, parecía Cruz y Martín Fierro peleando con la policía. El cuento es borgeano porque es fantástico, me está haciendo hablar otro, en la novela aparece un poco más hijo de puta, un poco más humano. Yo arranqué de ahí. Cuando empecé a escribir la novela tenía veintiún años, estaba casado con una profesora de literatura que daba clases en Ranchos, donde ella también había escuchado hablar de Kincón. Ella misma me empieza a traer papeles, en la novela hay papeles de los alumnos, ésos me los traía ella. Hay un relato del comisario Clavijo que fue cierto. Ella se fue a la comisaría de Ranchos, el comisario le dijo: "Ah, pero Miguel, su marido, es de General Belgrano, yo nací en General Belgrano, yo le voy a contar la verdadera historia". Entonces le dictó a la hija un texto, que incluí en la novela. La idea del viaje a Mato Grosso surge de un viaje allí que hizo el Negro Cedrón, el pintor. Llevó un diario que después me lo pasó, y está todo modificado; la idea era ¿cómo iba a ir en la época de la máquina fotográfica a hacer un viaje como pintor? De ahí fue saliendo claramente la estructura de la novela, porque en Ranchos decían una cosa y en General Belgrano, otra. Me di cuenta de que diferían todas las historias.

–Parece haber una clara intención de construir una biografía popular, el Kincón del cuento me recuerda a Gatica enojándose y respondiendo: "Mono, las pelotas".

–Seguramente cuando reaparezca *Kincón* van a aparecer historias nuevas en el pueblo. Creo que me interesaba más rodear el mito. En la novela Kincón es más viejo, tiene un solo enemigo, pero –y creo que sí– Gatica es una biografía popular, ya lo era, y Kincón también.

–¿Necesita partir de un personaje para escribir? Porque esto parece muy fuerte en sus textos...

–Ahí está el tema del pueblo. En el pueblo los personajes son muy fuertes, aparecen muy inmediatamente, en la ciudad se diluyen más. Me cuesta el tono de la ciudad, se me hace más enfático. De todos modos, los personajes parecen siendo como un paisaje, como parte de un paisaje. Lo más increíble es que al cruzar a Ezeiza ya hay carreras cuadreras. Yo tomaba el tren



para General Belgrano y en Quilmes subían los domadores. Son tipos que viven en Quilmes, en Berazategui, pero su mundo sigue siendo el del domador. Entonces tal vez trabajan durante la semana en una fábrica pero su mundo sigue siendo ése, el fin de semana se anotan en todas las domas que hay alrededor, después van y pierden o se ganan un cuchillo, en caballos que ya están cansados, porque las domas como espectáculo ya son muy tramposas, los caballos ya están muy domados. Es cierto que hay que eludir el folklore pero esas cosas pasan. Yo estaba leyendo *Puerca tierra*, de John Berger, que habla de la relación de un escritor en un pueblo, pero también te cuenta la historia de un paisano que tiene que vender su única vaca. Ese libro, acá, hubiera sido un libro regional. Los norteamericanos, los franceses siguen contando lo que pasa en el campo, en la aldea. Entonces esa imposición que te dicen, bueno ahora tenés que escribir desde la ciudad, pero ¿por qué?

–¿Cómo se le ocurren los títulos?

–Yo creo que tiene que ver con la literatura. "Capítulo primero" es la literatura, porque ahí comienza, ahora estoy con el "Capítulo segundo". Estuve retomando algo y lo único que rescato es un relato largo que se llama "Capítulo segundo". Si uno piensa piensa en los títulos que le vienen de la literatura, los títulos que me gustan. "A lo largo de esa calle que da al río" es la *Balada del café triste*, no sé por qué yo lo asocio con eso, incluso la estructura se parece. En ese momento yo pasaba de Faulkner a Carson McCullers.

–¿Lo marcaron los norteamericanos, es lo que leía cuando era chico?

–Sí, por eso no me asombró tanto *Cien años de soledad*. Me parecía que era una forma que se podía ver en Faulkner y después en Onetti o en Rulfo. "Habrá que matar los perros" es un homenaje a Rulfo, "No oyen matar los perros". El único título mío es *Kincón*.

–¿Cuando escribe necesita tener prevista toda la trama o va decidiendo sobre la marcha?

–Creo que lo que tengo siempre es el final, sobre todo en los cuentos, se me ocurre un clima y el final. Son muy pocos los cuentos de los que no tuve el final cuando me senté a escribir. Creo que ahí está la regla. Incluso en los cuatro gauchescos y en el que escribí ahora, "Al mar", lo primero que tuve fue el final, incluso hay dos que empezaron siendo poemas.

–Usted parece trabajar con una imagen, con una voz, un tono sencillo lo que también parece vincular sus distintas actividades: escritor, periodista, crítico de arte.

–Cuando era joven pensaba que el periodismo hacía mal, pero después tuve que vivir del periodismo y creo que en algún lugar me jodió porque mr dejé de ocupar de la literatura o me dio el pretexto para hacerlo pero, por otro lado, aprendí a escribir en setenta líneas. Además lo que me da cierto placer y me afila un poco el lenguaje es tener que hablar de pintura, donde hay que decir de una manera sencilla algo que no está en el lenguaje común, que la gente ve como algo inexpresable. Se puede hablar de pintura en serio y se puede sanatear mucho. Los críticos explican la obra a partir de reglas que creen que son ciertas. Cada obra de arte que aparece si es cierta plantea una modificación del arte y eso hay que poder transmitirlo, pero uno no es nada más que un puente entre el lector y el artista. Lo que pasa es que en arte se dio mucho que hubo críticos que eran buenos escritores y que casi se pusieron a la cabeza de las teorías. Acá también pasó mucho en la literatura. El problema de los críticos de arte es que son demasiado específicos, por un lado tienen una formación de la historia del arte, después de la sanata, como los semióticos.

–¿A qué se refiere con los semióticos?

–A cierta forma de interpretación en un código que puede ser muy válida para el paper universitario pero, que, aplicada a los medios, se convierte en un cerco total contra el lector. En plástica pasa mucho más claramente. Hughes, el crítico del *Times*, dice "esa jerga, esa jerigonza de Baudrillard se convierte en un cerco. Parece que escribir claro quitaprestigio''. El problema de eso es que parece que la teoría es anterior a la lectura y en plástica se ve mucho más.

–¿Cuál de sus relatos le gusta más?

–Ahora me volvió a gustar "Inglés". "Habrá que matar los perros" es un cuento que yo escribí siendo muy joven, tenía veintidós años y ahí sí hubo una deliberada intención de escribir sin ningún adjetivo y desde el tono. En "Inglés", además, trampeo la historia porque no hay fidelidad a lo contado por el otro, una especie de síntesis en joda de mí mismo, de ironía sobre el propio gauchismo, sobre el criollismo. Todo se ve desde un solo ángulo, en un cuadro, siempre hay un enfoque que es absolutamente pictórico, como un escenario falso. Hay un momento en que Toledo está en una punta del mostrador y el otro en la otra, parece que si falta el otro, el mostrador, como una balanza, se va a inclinar. Pero ahí volvemos a la pintura, esos cuatro cuentos están dedicados a Molina Campos. Desde la mirada culta nacionalista a Molina Campos se lo acusa de haberse reído de los paisanos, de haberlos tomado como figuras grotescas y, sin embargo, desde que yo soy chico, Molina Campos está en todos los lugares donde hay paisanos. "Al mar" también se me planteó desde la imagen de un cuadro.

–¿Hubo algún problema técnico particular que se le haya planteado con algún texto?

–Varios, hasta una nota periodística te plantea un problema: ¿cómo empezar? Ahora con respecto a la prosa, yo escribo bastante embalado, después corrijo. Cuando era chico escribía de un tirón, el cuento "Kincón", "Habrá que matar los perros" los escribí un día. Corregía menos, ahora corrijo más.

–¿Y por qué piensa que ahora necesita corregir más?

–Será porque después uno sobreabunda en lenguaje, nace con un lenguaje limitado, mira hasta ahí, dice la justa historia y después ya se embala y hace literatura y tiene que corregir más. Me pasa ahora cuando escribo notas. Lo trabajo mucho en la cabeza hasta que encuentro el tono, una vez que le encontré el tono, el arranque que da el tono me lleva media hora. Entonces yo creo que el trabajo es anterior, es no poder dormir antes de empezar un texto o dormir más de lo necesario. Con la literatura en este momento no tengo el relato que me diga esto es así, tengo material, además soy más escritor que crítico de arte.

–¿Y qué tipo particular de escritor le interesa?

–Borges me gusta, pero es Borges. Me gusta mucho Wernicke y ciertos textos de Wernicke tienen similitud con textos míos de los paisanos. Uno de mis cuentos está dedicado a él. Definen un poco lo que me gusta, es una literatura de acción, algo que tiene que ver con la aventura. Me gusta Conrad, la literatura donde están pasando cosas. La parodia no me interesa. La parodia me parece una especie de paja, la cita de la cita me embola, prefiero una historia. El que me gusta mucho a mí, aparte de Fogwill, de Dal Masetto, es Di Paola: jodiendo, jodiendo, ya publicó tantos libros como Piglia y yo. Es un tipo de cuatro libros.

–¿Descubre algún cambio de estilo entre sus primeros textos y los últimos?

–Me pasa una cosa extraña, leo "Capítulo primero" y creo que no elegí un lenguaje deliberadamente escueto, sino que yo llegaba hasta ahí. No tenía resto para ponerme a adjetivar y todo eso, y lo curioso es que yo lo leo y sacando dos boludeces –la palabra "enrojecí", que ahora no me gusta–, creo que el cambio de estilo tendría que ir para ese lado. No sé cómo es la vuelta pero es por ahí. Es cierto que yo ya había leído muy bien Joyce. Lo escribí a los dieciséis años.



Fogwill

Sr. Director,

Deseo recordar la siempre imprescindible molestia profesional de escuchar la otra campana de lo que afirman los entrevistados. Se ahorrarían mucho las poco conducentes cartas de lectores.

En la época en que escribí en *Siete Días* una reseña sobre el libro de relatos de Rodolfo Fogwill, el autor me remitió una carta con la que pretendió injuriarme. Cierta endeblez que había advertido en sus inciales trabajos, también se extendía a la conducta del autor, por lo que no respondí.

Ahora, en un reciente suplemento dominical del 29 de agosto, Fogwill miente al recordar un episodio sobre su relación con Bruguera.

Cuando recibí su original, previa presentación de Jorge Lafforgue, quien a su vez no había logrado convencer a otra editorial para publicar la novela de Fogwill, consideré factible la edición. Sin embargo, la gerencia comercial lo rechazó. De este modo, nadie le indicó al autor cambiar nada y tampoco suma alguna de dinero.

Agradezco muy especialmente esta publicación dentro del próximo suplemento dominical. Saluda muy cordialmente,

Alberto Mario Perrone





Gianni Vattimo (a la derecha) reflexiona sobre el libro de Glusberg.

GIANNI VATTIMO

Si la necesidad de hacer teoría era típica de aquella forma extrema del arte "moderno" que fueron las vanguardias históricas –ya que, según Adorno, toda auténtica obra de vanguardia pone en discusión la esencia misma del arte–, quizá se pueda reconocer que el arte posmoderno mantiene esta exigencia de teoría, pero que también comprueba la radical imposibilidad de satisfacerla.

Lo que se advierte en escritos "teóricos" ricos y estimulantes como este libro de Jorge Glusberg, y en mucha de la mejor literatura estética de los últimos años, es que si en verdad el arte no ha muerto, como preconizaba Hegel, igualmente es verdad que el arte, por decirlo así, ha estallado en una multiplicidad de manifestaciones que no se dejan ya abarcar –si acaso ello fue posible alguna vez– por una visión teórica unitaria.

En la experiencia de las vanguardias aún valía, en el fondo –paradójicamente, aunque no demasiado, dada la común raíz moderno–, la tesis hegeliana que decretaba la necesidad de un tránsito, si no de una verdadera y propia superación (*Aufhebung*), del arte hacia la teoría. Moderna era, en fin, la convicción de que resultaba posible una teoría unitaria.

En la posmodernidad, dentro de la cual –según Glusberg y según yo, por cierto– nos encontramos, persiste la exigencia de un discurso teórico, al menos en el sentido de que, aun en este terreno específico del arte, la posmodernidad no significa regreso a lo premoderno y, en consecuencia, a un arte que se piense vivido "ingenuamente", inmediatamente, en términos no problemáticos.

Por lo contrario, la problematicidad se vuelve aquí más radical de cuanto lo era en tiempos de las vanguardias: no se trata de poner en debate la esencia misma del arte sino de la pura y simple disolución de esa hipotética esencia en una multiplicidad de direcciones, que no permiten ningún recorrido unitario.

La sola teoría unitaria de la posmodernidad es aquella que busca abrazar todas las implicaciones de la fragmentación (es, sin embargo, un proyecto utópico: esta totalidad sería también unitaria). De igual modo, la única filosofía de la historia aún posible es aquella que teoriza la disolución de la filosofía de la historia, y no aquella que guarda silencio en la materia, creyendo haberse librado del tema para siempre.

Pero, ¿qué será, entonces, un discurso que quiere todavía responder a la exigencia irrenunciable de teoría y, al mismo tiempo, tome nota de la imposibilidad de una estética unitaria, ya del tipo de las estéticas sistemáticas tradicionales, ya del género de las estéticas neokantianas o aun del modelo de la teoría crítica de Adorno? Y bien, una de las formas más convincentes que puede adoptar una teoría del arte posmoderno (sea ella una teoría posmoderna del arte o una teoría que tome por objeto el arte que se practica en la posmodernidad), es tal vez la que aparece tan bien ejemplificada en este libro.

La obvia objeción que un filósofo del arte "tradicional" plantearía de inmediato al enfrentar esta obra es que se trata de un gran fresco informativo, en el cual un cierto placer por la acumulación de noticias y comentarios acerca de episodios destacados, movimientos y personalidades, prevalece sobre el rigor argumental. En suma, que hay demasiados "hechos" y demasiado pocas "tesis", con el riesgo de producir alguna confusión en el lector. Un buen mapa, se dirá además, no debe ser demasiado análogo al territorio, pues corre el peligro de no servir.

Pero en el libro de Glusberg no faltan las teorías: sólo que también ellas son presentadas, ante todo, como hechos que acompañan y se superponen al desarrollo del tema del cual hablan, esto es, de las poéticas, las tendencias, los artistas y sus obras. Por lo demás, es éste un rasgo muy

GLUSBERG SEGUN VATTIMO

Un relato de la posmodernidad

El filósofo Gianni Vattimo prologa, con el texto que aquí se reproduce, "Moderno/Postmoderno (De Nietzsche al arte global)", libro de Jorge Glusberg, crítico de arte y director del Centro de Arte y Comunicación, que Emecé distribuirá en los próximos días.

característico de la experiencia estética posmoderna, en la cual la teoría ha abandonado, o sencillamente ha perdido, su posición externa y "soberana", para convertirse en parte del panorama que quiere describir y analizar.

Los dos órdenes de fenómenos –los hechos y la teoría– no están de ningún modo separados, forman un *continuum* único; y entre los estudios comprehensivos sobre el arte contemporáneo, este de Glusberg es acaso el que registra, de manera más explícita, tal continuidad.

Quizá no sea casual que en el relato –o propio y verdadero raccontode Glusberg tenga un papel tan central la evolución de las técnicas: el tejido que une los movimientos artísticos y los movimientos teóricos es el del desarrollo tecnológico. Nos hallamos aquí en el camino abierto por Walter Benjamin con su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, aun cuando hoy no sea ya cuestión de disolver el aura sacra en que el fetichismo metafísico había encerrado a la obra de arte sino de tener en cuenta las modificaciones que el sentido mismo del ser, o de la realidad, experimenta por causa de la evolución tecnológica.

La historia que narra Glusberg no es una historia de invenciones geniales de artistas o de intuiciones geniales de teóricos; no es una historia de imágenes pictóricas ni de representaciones intelectuales. Es "la historia", o sea, un acontecer que entiende a la realidad como tal. Cuanto más sensible se vuelve a las tecnologías, tanto más la vicisitud del arte es vicisitud de la realidad misma, que toca el mundo de la experiencia cotidiana de todos.

Es emblemático que este libro se inicie con un análisis de Nietzsche y que dedique luego tanta atención, en la parte conclusiva, a las problemáticas de la "realidad virtual". He creído siempre que el centralismo adquirido por la estética, el arte y los artistas en el pensamiento moderno, debe ser interpretado como un hecho del destino: la historia del sur en la modernidad es, esencialmente, una historia de estetización de la experiencia.

Una prueba de ello puede verse en la popularidad de la teoría de los paradigmas, de Thomas Kuhn, que, como a mi parecer demuestra con elocuencia la lectura hecha por Richard Rorty, es una extensión del modelo de la experiencia estética al campo de la historia de la ciencia. El afianzamiento de un nuevo paradigma tiene mucho del nacimiento de un nuevo estilo artístico; y el encuentro con un nuevo paradigma, además, no se distingue en casi nada, de acuerdo con la famosa distinción propuesta por Rorty entre epistemología y hermenéutica (en *Philosophy and the Mirror of Nature*, 1979), del encuentro con una obra de arte.

Y bien, Glusberg parece llevar a sus últimas consecuencias este avance histórico-ontológico de la estética: la historia que cuenta en su libro puede leerse legítimamente como una (interpretación de la) historia del ser en la posmodernidad. En sus extremos están Nietzsche –el profeta del nihilismo, de la vocación del ser por la disolución en el juego de las interpretaciones– y la "realidad virtual", que, nacida como éxito lateral de investigaciones militares destinadas a simular situaciones de guerra, para evaluar sus riesgos y posibilidades, se ha convertido también en un campo de experimentación para los artistas.

La "realidad virtual" –que si bien no debe ser sobreestimada, constituye, sin embargo, un desafío significativo para el pensamiento– es una etapa decisiva en la destrucción nihilista de las pretensiones de la "realidad verdadera"; una especie de último punto de llegada, por ahora, del "derrocamiento del platonismo" que Nietzsche y los nietzscheanos han predicado.

La imitación de las apariencias sensibles ya no es considerada una experiencia perturbadora, que altera nuestro sentido "sano" de la "realidad verdadera". Por lo demás, si hasta la ciencia procede a inventar paradigmas que son, en fin de cuentas, formas poéticas, o sea, apariencias, copias de copias, no hay razón alguna para sospechar de la "realidad virtual": toda nuestra experiencia no es experiencia de "hechos" sino de "interpretaciones". Cuando advertimos esto, la "realidad verdadera" se transforma en fábula, como había pronosticado Nietzsche.

La estetización de la existencia, que es el destino de la modernidad, anticipada por el peso que asume la estética en la teoría y en la práctica social de los últimos tres siglos, significa el derribamiento del "realismo" y el "buen sentido": si en la modernidad se acentuó más y más la lucha de los artistas y las vanguardias contra el filisteísmo burgués (o el "proletario", en los Estados socialistas), hoy el proceso se ha cumplido, y tal vez la posmodernidad nace cuando esta guerra ya fue ganada.

¿Estaremos aquí frente a una apología desenfrenada e "irresponsable" de esta tecnificación sin límites de la vida? No debe responderse a esta pregunta sin recordar que, en nuestro siglo, la exigencia de respeto a la realidad contra los artificios ("decadentes") de las vanguardias fue hecha valer sobre todo por los regímenes totalitarios. La aceptación de lo artificial es, en cambio, una asunción de responsabilidad: cuando Heidegger dice que la obra de arte abre un mundo, o "hace mundo", afirma por cierto que el artista no puede legitimarse tranquilamente en nombre de lo real, del que sólo sería portavoz, imitador, anunciador.

La estetización de la existencia que se afianza en la posmodernidad es también el nacimiento de un nuevo "realismo": en el mundo de lo artificial reconocido como la única realidad, el arte hace mundo, construye ambiente, instaura comunidad. El artista se ve "liberado" de la sujeción a los modelos de la condena platónica que lo ubicaba en el mundo de la pura apariencia; pero, precisamente por quedar libre, paga el precio que va ligado siempre a la libertad: el de la responsabilidad. Es responsable y, por lo tanto, responde: no sólo, o ante todo, de cuanto hace a la comunidad, sino que también responde en el sentido más literal de la palabra.

Porque el artista o el crítico o quienes miran las obras y leen a los críticos, no tienen acceso alguno a una realidad metafísica estable, sustraída a las cuestiones de la moda, de las invenciones técnicas, aun del mercado del arte: el único patrimonio al que pueden acudir para no extraviar el rumbo es precisamente la multiplicidad de estas voces que le hablan, y que hablan, por ejemplo, de manera particularmente significativa, en el texto de Glusberg.

En el mundo de la metafísica, la teoría aferraba y ponía a disposición "fundamentos" últimos, simples, autoritarios, pero también tranquilizadores, que eximían de la atención dispersa a la multiplicidad contingente, de la cual era preciso, en términos platónicos, desconfiar. En la posmodernidad, "donde no hay hechos sino tan sólo interpretaciones", la teoría es sustituida por la narración, como la que nos ofrece Glusberg; y la argumentación lógicamente pura es reemplazada por la búsqueda de ligaciones, la atención a los resabios, a las transformaciones, a los ecos.

La ética de esta estética no es, por cierto, más superficial y más irresponsable que la ética de aquella metafísica y de su estética asociada. Como no se ve exonerada, en virtud del acceso a los principios, de la atención hacia lo particular, esta estética es animada de la *pieta* por las huellas de las obras, por la aventura de las invenciones y los fracasos, por el legado de las experiencias de quienes se atrevieron a experimentar las posibilidades del artificio.

El babelismo de las vivencias narradas por Glusberg sólo puede perturbar y confundir a quienes sigan siendo prisioneros de la sospecha metafísica hacia lo que cambia, lo que nace y muere; pero sólo hacia aquello que nace y muere –lo mortal– se puede sentir amistad y ternura (hasta Dios, para llamarnos amigos, debió encarnarse). Quizá la lectura del libro de Glusberg nos convoca a un gran ejercicio de amistad.